

UNA RESACA DE JUGUETES OLVIDADOS: LA OBRA DE JOSEPH CORNELL REVISITADA POR MARÍA NEGRONI EN SU LIBRO *ELEGÍA JOSEPH CORNELL* (2013)

*An Undercurrent of Forgotten Toys: The Work of Joseph Cornell
Revisited by María Negroni in Elegía Joseph Cornell (2013)*

MARÍA JOSÉ PUNTE

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE ARGENTINA (ARGENTINA)

majo.punte@gmail.com

Resumen: repensar lo superfluo, lo menor, lo descartado, fue un elemento esencial al proyecto artístico del neoyorquino Joseph Cornell, conocido por sus “cajas”, pequeños gabinetes fantásticos con escenas construidas con los restos que él recogía en las calles, en los mercados de pulgas. También lo es por sus filmes hechos a partir del reciclaje de fotogramas o de montajes insólitos de películas de clase B. María Negroni retoma la obra de este autor para escribir su *Elegía Joseph Cornell* (2013). En un acto de ventriloquia, Negroni reutiliza esa “basura urbana”, mediante la técnica del *collage* y del montaje de materiales fragmentarios, para hablar de su propio proyecto poético.

Palabras clave: María Negroni, Joseph Cornell, poesía, infancia, restos

Abstract: An essential element of Joseph Cornell’s artistic project was rethinking what seemed to be unnecessary or rejected, or what was defined by Deleuze and Guattari as “the minor”. It took the form of small fantastic cabinets, boxes containing little scenes, filled with discarded objects accumulated by the artist from the streets and flea-markets of New York. The same thing could be said about his short films, an assembly of discarded stills that Cornell found here or there. Argentinian poetess María Negroni pick up his work in her book *Elegía Joseph Cornell* (2013). In her personal fragmentary way, she simultaneously offers a tribute to Cornell’s work and a glimmer in her own poetical project.

Keywords: María Negroni, Joseph Cornell, Poetry, Childhood, Reminders

Soy todavía una música, pensó. Una porfiada
elegía, capaz de captar la intriga
de la calle humana

María Negroni, *Elegía Joseph Cornell*

Introducción

Ante el libro *Elegía Joseph Cornell* (2013) de María Negroni, como ante cada una de sus obras, el lector se encuentra un tanto desarticulado. En primer lugar, porque cuesta aproximarse a ellas desde el pacto que proponen los géneros literarios. Emerge siempre la pregunta acerca de qué es lo que estamos leyendo. Pero también, porque son textos a la vez pequeños, hechos “menores”, configurados a partir de una variedad inconexa y heteróclita. La autora gusta definirlos como dioramas o gabinetes, es decir, se remite a espacialidades miniaturizadas. Por otro lado, sabe que el gesto de escritura tiende a ser el del despliegue: nos abre un universo. Sus volúmenes pequeños hacen pensar un poco en los libros troquelados. O conducen a la inevitable comparación con el caleidoscopio, ese juguete óptico que evita la forma fija. En todos los casos, se apunta a un lector que queda posicionado como espectador. Lo visual es evocado por los temas que abordan y que abrevan en el arte en sentido muy amplio. Incluyen reflexiones sobre pintura, cine, arquitectura, fotografía, literatura, *performance*, etc. No sólo eso, sino que, a medida que se avanza en su obra, la textualidad trabaja a partir de ciertos dispositivos que permiten pensar en las mutuas contaminaciones entre las artes, en los desbordes de los límites y fronteras entre imagen y escritura.

Elegía Joseph Cornell sólo en una primera lectura se presenta como un breviario de poesía, trabajado desde la prosa poética y la poesía visual o caligrama. Como se verá en el siguiente apartado, el recurso textual elegido para esta obra es el *collage*. El título mismo nos advierte de dos elementos. El primero es el homenaje. El texto se centra en este artista neoyorquino, en cierto modo excéntrico al surrealismo, pero afín a su programa artístico. Adscribe al subgénero poético de la elegía, con lo cual ya predispone al lector en términos del tono que tendrá o con respecto a ciertas temáticas (la muerte, lo efímero, lo ilusorio). El libro ofrece con coherencia una semblanza de Joseph Cornell. Encierra algo así como una pequeña biografía, como si fuera uno de esos secretos que Cornell cobijaba bajo los cristales. Como sugiere el epígrafe, hay algo de partitura musical en el desarrollo del texto. El homenaje se extiende por fuerza metonímica a la ciudad de Nueva York, lugar donde la autora residió durante unos diez años. Nueva York ofrece el sustrato de los materiales que recoge este trapero moderno y urbano para armar sus obras. La ciudad constituye, como se dice en el prólogo, el “mapa de sus fantasías” y la “patria de su imaginación” (2013: 8). También podría estar aleteando el deseo de transcribir la respiración de estas metrópolis tan paradigmáticas del siglo XX, antes de que cedan el paso a las megalópolis del siglo XXI. El texto exuda algo de nostalgia. La despedida no apuntaría tanto a la figura de Cornell, sino que estaría vinculada con la clausura de la Modernidad.

El volumen sigue sus juegos caleidoscópicos armando conjuntos dentro de la obra de Negroni. En el prólogo la autora nos recuerda que Cornell ya había dejado sus huellas en dos libros anteriores, *Museo negro* (1999) y *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011). En el primero le dedicaba un ensayo a él y al poeta Charles Simic. En el segundo, Cornell aparece bajo la forma de entrada en esa especie de diccionario enciclopédico minúsculo.¹ Por otro lado, se puede afirmar que *Elegía Joseph Cornell* arma otro conjunto —o una trilogía—, junto con *Pequeño Mundo Ilustrado* y con *Cartas extraordinarias* (2013).² Lo primero que se puede decir de estos tres libros es que son inclasificables. Tienen en común, para empezar, una estética del fragmento y de la yuxtaposición que supone el recurso del montaje. En segundo lugar, está la cuestión de la apropiación, en un gesto de ventriloquia que apuntaría a un deseo de des-subjetivización autoral. Si el uso algo anacrónico de lo apócrifo era central en *Cartas extraordinarias*, aquí se manifiesta en una escritura polifónica, que recrea diversas voces. Hay numerosos temas que reaparecen y son retomados en los tres volúmenes, lo que les confiere un aire de familia innegable. Pero sobre todo es la temática de la infancia, con sus imaginarios y sus tópicos (objetos, ensoñaciones, fantasías, gustos, temores), la que funciona como una forma de intensidad dentro de este grupo. Este tema de la infancia, que es un nudo central dentro del proyecto poético de María Negroni, será trabajado en la segunda parte del artículo. Tal vez lo más específico de *Elegía Joseph Cornell*, aquello que lo distingue de los otros dos textos, sea el modo en que encara la cuestión del dispositivo cinematográfico. Eso es lo que se verá en la tercera parte del trabajo.

Cortado y pegado

La siguiente cita nos sorprende. Resulta demasiado explícita y funciona como un destello de claridad en donde todo queda expuesto, como un relámpago. Por otro lado, se trata de un fragmento más en un texto cuya evidente marca es la hibridez textual. Dice la voz narradora al llegar a la página 73:

El collage es la innovación más importante del arte en el siglo XX. Al valorar lo cotidiano (en todas sus versiones, incluso la basura) y otorgar a los productos del azar el rango de objetos artísticos, logra abolir la separación entre arte y vida. También logra que la imaginación haga su juego, que se incentiven las grietas del mundo, descalabrando, una vez más, la razón a favor del deseo. (Negroni, 2013: 73)

¹ En el prólogo de *Pequeño Mundo Ilustrado*, la autora había vinculado este libro con *Museo Negro* y *Galería fantástica* (2009), con quienes compartía “una acústica nocturna” (2011: 8) y el gesto de la colección. En ese sentido, es que parecía incluirlo dentro de su trabajo como ensayista. Pero el *Pequeño Mundo* no sigue los criterios del género ensayo de manera cabal, sino que genera un modo particular y que ya parece anticipar sus trabajos inmediatamente posteriores. Por otro lado, su labor ensayística en sentido más convencional fue agrupada en una reedición bajo la forma de volumen, en el que se incluyen los mencionados *Museo Negro* y *Galería Fantástica* (2009) junto con *Film Noir* (2015) bajo el título *La noche tiene mil ojos* (2015).

² El texto *Cartas extraordinarias* ha sido abordado de manera más exhaustiva en otro artículo. Véase Punte (2017).

La cita resulta obscena, porque lo muestra todo. O porque coloca todo sobre la mesa. Si nos atenemos a la definición de *collage* que esta voz da ya bien entrado el texto (que se extiende a lo largo de unas noventa páginas), dicha técnica adquiere dimensiones epistemológicas en función de replantear los vínculos entre arte y vida, programa explícito de las vanguardias históricas (Sarabia, 2003). La incorporación del azar en cuanto que factor indispensable para una forma de inteligibilidad en donde nada se descarta, reincorporando ese exterior constitutivo que supone el resto, pone en vilo a la razón para priorizar otra lógica: la del deseo.

Ahora bien, esta interrupción se nos hace casi doctoral, más allá de que reconocemos en ella una marca del estilo negroniano en su reflexión sobre la imaginación poética. La voz produce el efecto de un chirrido que intercepta una transmisión en la que se veían pasar imágenes en un discurrir un tanto onírico. Los recursos visuales del libro exploran todas las variantes gráficas y son numerosos. Hay distintos formatos de texto (de fuente, de párrafo, de diseño), pequeños dibujos, alguna foto, letras dispersas sobre la página en blanco, símbolos gráficos, caligramas, letra manuscrita.³ Esta forma de alusión al arte de vanguardia y a figuras muy caras a la poética de Negroni, como puede ser el poeta Vicente Huidobro, queda puesta al desnudo en la cita. No la invalida, pero de algún modo produce un acto de fagocitación consciente.⁴

Todo esto se pone en circulación y genera una forma de movimiento que es ecfrástico. Visual, en sentido cinematográfico, imita los filmes de Joseph Cornell, pero también aquellas películas de los comienzos del cine. El libro se inscribe con este gesto dentro de la lista de los “juguetes filosóficos” que forman parte de la genealogía del cinematógrafo, tal y como los describe David Oubiña.⁵ Sin irnos hacia el cine, también nos hace pensar en esos libritos de fotos en los que la ilusión del movimiento es generada por el lector al hacer pasar las páginas a cierta velocidad. Y en ese sentido, este libro tiene un aire de

³ Varios de estos recursos tipográficos responden a lo que Rosa Sarabia define como manifestaciones interartísticas y que para las vanguardias hispanoamericanas supone poner en juego a la palabra y la imagen para hacerlas entrar en “una relación de colisión, absorción y/o intersección” (2003: 45). En su deseo de explorar la condición representativa y referencial de la realidad, lo que hacían las vanguardias era cuestionar ciertas epistemologías que minimizaban la función de la escritura. Los artistas-poetas de la vanguardia, apunta Sarabia, “apostaron por un trabajo con la ausencia, con el objeto imaginario, con el concepto y con toda realidad intangible e invisible” (46), como respuesta a una metafísica de la presencia. De ahí ese desplazamiento de la letra hacia espacios no convencionales.

⁴ En esa página, que exhibe como título un verso de Walt Whitman, se inscribe la genealogía de autores que “practicaron” el *collage*, en la que no aparece citado Huidobro (tal vez, porque en ella no hay latinoamericanos). Son nombrados, antes de que se lance la mencionada definición, armando una lista que es en cierto modo heterogénea. Es posible establecer un par de series, pero, en sí, no conforma una genealogía estricta. Los artistas son: Whitman, Apollinaire, Schwitters, Picasso, Arp, Duchamp, Ernst, de Chirico, T.S. Eliot y Ezra Pound.

⁵ Oubiña retoma esta denominación para referirse a los dispositivos desarrollados durante un par de siglos, pero sobre todo en el XIX, para estudiar a la imagen en relación con el movimiento, además de los efectos ópticos, y que contribuyeron a la construcción de una cultura visual. El aparente oxímoron entre la idea de juguete y la noción de lo óptico, que le genera algo de incomodidad, apunta a este doble aspecto de abstracción y de manipulación experimental; a la dimensión del pensamiento que se aúna con la del juego (2009: 39).

juguete. Parece retomar la idea que enuncia Susan Stewart cuando afirma que el texto impreso es cinemático antes de la invención del cine (2013: 29), con lo que quiere decir que el libro propone al lector un tiempo y un espacio en donde la velocidad es regulable debido al carácter maleable de lo visual. El libro produce un distanciamiento en el espacio y, a la vez, una experiencia de la temporalidad diferente en la que el lector está inmerso.

En lo que concierne a la recepción de las películas experimentales de Joseph Cornell, Irene Artigas Albarelli se encarga de recordarnos los modos en que la escritura se vincula con el cine a partir de la noción de marco (2016). Los dos ejemplos que ella aborda son, justamente, *Elegía Joseph Cornell* y el texto del poeta norteamericano Charles Simic dedicado al artista neoyorquino, que también constituye un intertexto de Negroni. El marco, un término esencial al lenguaje cinematográfico, supone una noción que remite al fragmento y, por lo tanto, al resto. Al igual que una ventana, una pantalla o un cuadro, el marco implica un corte ontológico: encierra, limita, contiene, y proporciona —al hacerlo— una perspectiva específica. Es un umbral entre realidades o dimensiones, que a la vez funciona como liberación para las ataduras temporales. Albarelli lee los textos de Simic y Negroni como marcos para abordar la obra de Cornell, que sirven para hacer ver sus reverberaciones, porque “generan marcos dentro de marcos dentro de marcos. Abismos enroscados que señalan los bordes del ensimismamiento” (186). En la lectura que hacen los poetas se concreta un doble acto de prestidigitación a partir de la magia que de por sí materializan las obras de Cornell, mediante la que “los objetos más comunes adquieren poderes evocativos extraordinarios” (183). Albarelli concluye con respecto a Negroni que ella repite los métodos de corte, enmarcado y *collage* que Cornell usa para sus películas: “Negroni traduce, describe y escribe, juega, corta y recorta, cita y recita, reenmarca lo reenmarcado hasta una puesta en abismo” (191).

Por otro lado, campea en el texto otro elemento recurrente en la obra de Negroni que responde a una poética de la miniaturización. Desde el punto de vista formal, nos coloca ante un texto en sí pequeño, breviarío de atisbos efímeros, que abre con una voluta que es un caligrama del título.⁶ Las imágenes y objetos que remiten a la miniatura son innumerables en este texto y en su obra general. La ciudad, espacio casi excluyente de la experiencia que recupera la subjetividad narradora y que certifica su asociación con Cornell, se convierte en un “gabinete fantástico”. Es el deseo de apropiación mutuo/ajeno, la supuesta “avidez” del artista, el que convierte a la ciudad en una cartografía de bolsillo, espacio manejable en donde “ejercer la observación y el saqueo” (Negroni, 2013: 8). En el caso de Cornell, que algo de doble de Negroni tiene,⁷

⁶ Esta imagen de apertura adquiere su sentido unas páginas más atrás, en la página 17, cuando se hace mención a la poética deseada, una “poética muda”, que implica el cultivo explícito del vacío y que aspira a un sujeto que sea como “un arabesco de humo con su alto desorden”. Iniciar con el humo supone pensar en un dispositivo cuyo eje es la traza, la huella, la marca o el depósito. El humo, uno de los signos indiciarios según la definición de Pierce, mantiene su relación o su conexión con un referente o causa, en este caso el fuego. Otros signos son la sombra, el polvo, la cicatriz, el esperma y las ruinas (Dubois, 2008: 56).

⁷ Negroni no permite la menor dilación y abre su libro diciendo que ella descubre las cajas de Joseph Cornell cuando se va a vivir a Nueva York a fines de los años ochenta. Queda fascinada

el efecto ejercido por esta mirada sobre la ciudad es el de las cajas chinas: Nueva York, (en su interior) Manhattan, (en su interior) Times Square. Dicha espacialidad se caracteriza por poseer una dinámica centrípeta, que la convierte en una especie de *omphalon*. Ese “universo que se le ofrece en miniatura” (8) puede ser pensado a la vez como laberinto y palacio. Pero, como ya se dijo antes, en tanto que “patria de su imaginación” (8), es un espejo del propio yo sobre el cual se dibuja ese “mapa de sus fantasías” (8). Y al que nos invita a deambular el texto de Negroni, como en una Nueva York alucinada. Sin quererlo estamos adentro, caídos como la *Alicia en el País de las Maravillas*, a la que Cornell también tiene en mente.⁸

Esta ilación de imágenes se conjuga con la actividad central del proyecto cornelliano, que son sus cajas, mediante las que hace el montaje a partir de los desechos que encuentra en esas calles (en sus revoltijos, mercados de pulgas, librerías de viejo). El gesto de coleccionar es inherente a su arte, así como a la escritura de Negroni. En este diálogo de coleccionistas empedernidos, la palabra tutelar le corresponde a Walter Benjamin, quien nos recuerda que lo natural del sujeto obsesionado por la colección no es el deseo de orden. Por el contrario, aquello que lo moviliza es la necesidad de desorganizar el mundo, para armarlo de otra manera: “la verdadera pasión del coleccionista, la que por lo general se ignora, es siempre anárquica, destructiva. Su dialéctica es combinar con la fidelidad a un objeto único, protegido por él, la porfiada y subversiva protesta contra lo típico, lo clasificable. La relación de posesión muestra acentos completamente irracionales” (1989: 122). A esto, Susan Stewart agrega que colección y arte se vinculan, en la medida en que la colección es una forma de arte en tanto que juego porque involucra el reencuadre de objetos en un contexto. La idea es crear un nuevo contexto basado en una relación metafórica con el mundo de la vida diaria. Pero esta reagrupación da como resultado un mundo autónomo, uno que ha erradicado la repetición y que se caracteriza por su integridad (Negroni, 2013: 222-223). Su objetivo no es el recuerdo. Por el contrario, se subordina al olvido de un mundo anterior, a la creación a partir de un número finito de elementos de un “ensueño infinito” (223). En ese movimiento interno al gesto de coleccionar, en el que estaría involucrado el olvido más que el recuerdo, se juega entonces una poética que concentra su máxima productividad en los espacios de contacto.

Fort/da

Volviendo a la descripción del movimiento que produce la lectura, se percibe un ritmo mediante el cual el texto intenta hamacar al lector. Un ir y venir,

“en el acto” por sus obras y por su “figura de paseante solitario”. Luego enumera una lista de todas las cosas que la atraen de los gustos de Cornell y que a ella también la fascinan, un “imaginario enraizado en el siglo XIX”. A esa lista coherente en su diversidad, suma una actitud que es la manera de relacionarse con la ciudad (Negroni, 2013: 7-8).

⁸ De la niña que pasa desnuda sobre un corcel blanco, la voz narradora dirá que “habría dejado insomne a Lewis Carroll” (Negroni, 2013: 21). Cornell da un paso más allá, aunque en ambos universos se entrecruzan la ingenuidad con la búsqueda. El castillo de cuento de hadas que titila en el fondo del fotograma podría ser custodiado por un conejo blanco, fantasea esta voz.

como el de las mareas, en donde la página sirve de principio constructor. Es la mesa en donde se arriman los materiales. Pero no actúa de manera totalmente estática. Y ese movimiento puede ser vinculado con una de las temáticas que se recorta de modo más evidente a partir del montaje realizado por la voz autoral, que es la de la infancia. Lo sintetiza muy bien la frase siguiente: “toda la vida el mismo movimiento: atrapar, perder, atrapar, perder” (Negrón, 2013: 16), en la que se escuchan como en eco la iluminación que tiene Freud con respecto a la idea de la elaboración de la pérdida, ante el juego de su nieto en su sintética expresión: *fort/da*. En esa dicotomía entre lejanía/cercanía, lo que parece interesar en términos del texto es la zona intermedia, el breve parpadeo que se genera entre ambos momentos, entre ambas ubicaciones espaciales. Lo que se está tematizando es la pérdida, pero no como nostalgia o duelo, sino como el vacío casi imperceptible que se produce entre dos instancias, un detenimiento entre la sístole y la diástole que es inherente a ambas: “Se cargan de umbral las imágenes” (19). No tanto un destello, como una implosión hacia la que se dirige la mirada poética en su búsqueda de absoluto. Es decir, el procedimiento funcionaría dentro de la estética negroniana para hablar acerca del sentido, de lo que implica o significa.

“Hace falta mucha infancia” (15), dice en algún momento esta voz. Por eso es que no ahorra referencias o menciones al universo infante y sus imaginarios. Cada objeto de esta colección encuentra su contracara en lo minúsculo, en la estética del *biblot*. La pasión de Cornell por las *ballerinas*, que la autora enumera en su lista de preferencias compartidas, forma serie con su pasión por las divas. Las divas y las *ballerinas* conforman una dupla en donde se repica el movimiento mencionado antes: lo grande/lo diminuto; una fuerza que se expande y ocupa el espacio/la contracción de la materia en estas figuras femeninas etéreas. En la misma lista, un par de líneas más abajo, dos objetos ineludibles son las pompas de jabón y los juguetes, en donde se ve nuevamente el contraste entre lo ligero y lo contundente, entre lo efímero y un objeto destinado a la duración.⁹ El universo bajo la especie de la juguetería, sería la consigna de Cornell que Negrón hace suya, ambos en sintonía con otro poeta tutelar, Baudelaire, quien se detiene frente a este espacio para sostener bajo la forma de una pregunta retórica que allí se encuentra toda la vida “en miniatura”, pero mucho más coloreada, limpia y reluciente que en la vida real (1954: 90).

Uno de los motivos dominantes del texto es el de la niña que evoca una versión en miniatura de Lady Godiva. Es una niña rubia, que atraviesa un paisaje lunar montada en un corcel blanco, desnuda y con los largos cabellos

⁹ Agamben (2007) piensa a los juguetes como objetos mediante los que se reproduce una actitud que se encuentra en la acción de jugar, por medio de la que se altera y destruye el calendario, al incidir en el tiempo profano mediante la introducción de la esfera de lo sagrado. El juguete lleva a cabo una forma de apropiación de los objetos cotidianos mediante, por ejemplo, la miniaturización. Este objeto responde para Agamben a algo singular que se sitúa entre un tiempo del “una vez” y uno del “ya no más”. Es aquello que, si bien perteneció a la esfera de lo sagrado o a la esfera práctico-económica, se actualiza como algo eminentemente histórico. Es “lo Histórico” en estado puro. El juguete mantiene la temporalidad humana que estaba contenida, sea en el modelo sagrado o en el económico. Es una materialización de la historicidad presente en los objetos.

dorados cubriéndole el cuerpo. Tiene algo de diva, en miniatura. Pero también de *freak* de circo o de enana. Nos sale al encuentro desde la tapa misma, su mirada enigmática orientada hacia un pequeño pájaro negro. La imagen se repite una vez pasados los títulos. Allí aparece una foto (la única foto del volumen) con la niña enmarcada, en el centro de la página, bastante oscurecida. Se abre como una ventana, como un agujero negro sobre la página sepia, o como un vórtice. Es una de las dos imágenes oscuras con las que nos encontramos. La segunda va a ser una de las últimas páginas, totalmente en negro con las letras de un texto en blanco, que transcribe el obituario de Joseph Cornell. Esta página, la 87, hace un juego simétrico en espejo con un pequeño texto que retoma a la niña, en su calidad de espía. Ese alguien que la espía, y que en la apertura del libro era mencionado como “un pequeño príncipe, vestido de espantapájaros” (Negroni, 2013: 15), se revela hacia el final como Joseph Cornell, “*Peeping Tom* del ser, testigo, lúcido, *nihil*” (86; cursivas del original).¹⁰ La niña es identificada desde el comienzo con un “poema sobre la vida”. Pasa, inocente, dejándose ver y sabiéndose mirada, y al mismo tiempo dejándose velar (por los cabellos). Un atisbo, apenas, es ese micro-instante del parpadeo, un vacío diminuto.

El fotograma que elige/recorta Negroni está tomado de la película *Children's Triloggy* (1940).¹¹ Una escena de fiesta de cumpleaños tomada de esa película aparecerá luego descrita en la página 16 bajo el título “COTILLÓN, 1940”. La voz narradora retoma aquí un elemento que le parece inherente al universo infante, que es algo de caos, los “gestos un poco desprolijos” (16). Un niño, nos dice, “trae su cuota de mundo al mundo para que la realidad sea” (16). El lenguaje, como se ve, replica los juegos de cajas chinas una y otra vez. Una página antes había dicho sobre la niña: “la vida estudia un poema sobre la vida, un poco indecente” (15). Y la voz nos aclara que ésa es la zona en donde trabaja Joseph Cornell, en el límite, en la dinámica mencionada antes de atrapar y perder. El objetivo: “hallar una forma que estribe en la ausencia de forma” (Negroni, 2013: 17). La búsqueda estética de Cornell en sus filmes apuntaba a desarticular la narración, para permitir emerger eso otro que podía resultar de los encuentros azarosos. Un mago o, en cierto modo, un trapecista. O un amaestrador de pulgas. En suma, él mismo un infante. Los textos que va hilvanando Negroni, fiel al sistema de montaje, es el de ensayar diversas definiciones sobre Cornell, buscando una forma para una escritura biográfica que se ejercite a partir del sistema de juego infante: perder/atrapar, *fort/da*.

Cuando esa niña asume su voz, se pregunta qué significa ser niña, y la cuestión infante queda atravesada por el vector de género. La niña se reconoce como parte integrante de una “estirpe de mujeres” (Negroni, 2013: 28), una genealogía que será retomada luego y que incluye, además de a la mencionada Godiva, a Isolda, a Melisenda. Y la lista sigue: Isis, Ishtar, Ifigenia, Helena, la *petite* Heloise, Andrómeda, Casiopea. Insiste en delimitar a ese colectivo: “No creo en las nenas felices ni tampoco en la inspiración del odio” (28). Esta

¹⁰ Se retoma aquí un elemento de la leyenda y es el surgimiento de este personaje, el “*Peeping Tom*”, el sastre que se atreve a espiar a Lady Godiva contraviniendo su deseo. Es lo que da inicio a una figura muy productiva y muy vinculada con el arte: el *voyeur* o mirón.

¹¹ A su vez, el film se divide en tres secciones: *Children's Party*, *Cotillion* y *Midnight Party*.

aseveración se aclara en el fragmento que lleva por título “LA ECUACIÓN SIMBÓLICA” (41), en donde se narra la leyenda de Lady Godiva, en oposición a otra leyenda contada por Borges. Godiva, como se sabe, responde al desafío de su marido el duque Leofric de cabalgar desnuda ante sus súbditos para probar su lealtad con el objetivo de evitar el aumento de los impuestos. Sin preverlo, afirma la voz narradora, su gesto da inicio a una erótica que incentiva “el goce, la tolerancia y lo indócil de la libertad” (41). Gana el deseo por sobre el odio narrado en la anécdota de Borges; o la solución pacífica frente a una concepción masculina del honor. Por eso resulta inquietante otra mención que atraviesa el texto en relación con la nena y es la que la encierra en una caja de cristal a la espera de ser despertada. El texto, aunque lo disfraza, no deja lugar a dudas con respecto a esta metáfora: “*all works of art are sleeping beauties waiting to be kissed by the viewer’s imagination*” (10; cursivas del original).

Ésa cierta duplicidad que colorea los tópicos negronianos y que se expresa mediante algún que otro oxímoron, está muy imbricada en la noción de infancia en sí, que permea su concepción de la creación poética.¹² La infancia materializa una “zona de insubordinación” que desestabiliza al lenguaje disciplinado por las convenciones del uso (Minelli y Pozzi, 2013). El infante habita una zona que bien puede ser interpretada como de negatividad, pero que apunta a una manera no concluida, —por lo tanto, no ocluida—, de entender el sentido. Por eso es que la voz narrativa en *Elegía Joseph Cornell* define a los chicos como “versiones falaces, relatos inconclusos” (Negroni, 2013: 16). Por otro lado, infancia y muerte aparecen vinculados a menudo en la obra de Negroni a partir del modo en que ella concibe a la figura de los/las artistas, a quienes define como esos “niños-viudos”, en una imagen en la que se conjugan la pérdida con la inefabilidad. Este lazo reaparece en el artista Cornell cuando se refiere a sus películas como “un festival de la infancia muerta” (9). En definitiva, todo apunta a la aspiración de lograr un “lenguaje insumiso”. Lo poético es aquello que hace saltar todas las contradicciones, ese vórtice de la permanente carencia, de donde emerge todo, como una fuente inagotable.

Kinetoscopio

El texto de Negroni trabaja mediante la técnica del montaje a partir del mencionado fotograma de la niña.¹³ Despliega, tomando como punto de partida ese vórtice, una serie de lecturas que van hacia atrás y hacia adelante, con lo que propicia un abordaje de la cuestión de la temporalidad que hace pensar en la propuesta de Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo*

¹² En su libro *Pequeño Mundo Ilustrado* Negroni se refería al núcleo de su estética como a un “carozo de infancia”. Los imaginarios infantes no sólo dan contenido a sus textos (los juguetes, lo mínimo, las lecturas de infancia), sino también les dan su forma, por esa tesitura de yuxtaposición arbitraria y de aparente caos, o de lo que ella denomina “lo arisco”. Para referirse a su poética, la autora en ese libro la sintetizaba mediante una pregunta casi aforística: “¿No era la infancia, acaso, la habitación favorita del poema?” (2001: 8).

¹³ Tanto es así, que cuando ella hizo una lectura en público de algunos fragmentos del texto, eligió esta breve secuencia de la niña atravesando el paisaje. La lectura tuvo lugar en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Armó con la secuencia un *loop* narrativo, lo cual acentuaba el carácter de fantasía onírica.

(2011). Cuando nos colocamos ante la imagen, dice Didi-Huberman, estamos ante una temporalidad muy particular. Se trata de un tiempo complejo, un “tiempo impuro” (39), aquello que él piensa como el anacronismo en tanto que conformación de tiempos heterogéneos. Ese gusto compartido por estéticas anticuadas, pasadas de moda, por lo *vintage*, que reúne a Cornell con Negroni, se devela como algo más que una tendencia nostálgica. Se vincula con un posicionamiento particular frente a la noción de temporalidad. Esta imagen de la niña “Godiva” funciona como esa apertura de la que nos hace conscientes Didi-Huberman cuando él se coloca frente al mural de Fra Angelico, pero desvía la mirada hacia las manchas que están en el zócalo inferior, que funcionan como si fueran una especie de *punctum* barthesiano.¹⁴ Es una imagen-síntoma.¹⁵ Ante una imagen del pasado, nos dice Didi-Huberman, el presente no termina de reconfigurarse. Pensar a la imagen en su anacronismo implica aceptar que ésta nunca hace concordar los tiempos ante el observador. No es posible alcanzar algo así como una eucronía o una narrativa temporal que resuelva todos los enigmas que la imagen pone en funcionamiento. Las películas de Cornell se mueven en esa zona.¹⁶ Y el texto-elegía de Negroni traslada a la escritura dicha problemática. La niña, por eso mismo, es un ente siempre cambiante, iridiscente pero no por ser un destello *kitsch*, sino porque no se deja apresar bajo una interpretación única. Y su voz titilante nos lo hace saber en el texto.

El cine, ese arte impuro por excelencia (Badiou, 2009), se erige como el dispositivo ideal para pensar en las problemáticas que plantea hoy la cuestión de la temporalidad (Speranza, 2017; Doane, 2002). No resulta casual que esa reflexión aparezca ligada, por un lado, al funcionamiento del cine en su capacidad de generar la ilusión del movimiento. Por el otro, en sus vínculos con la fotografía que pasan más por ciertas dinámicas que ambos comparten, que por pensar al cine como un sucedáneo del arte fotográfico. En cuanto a la relación del cine con una temporalidad que podríamos denominar del “anacronismo”, David Oubiña lo define con claridad cuando descompone al

¹⁴ Esta noción tan comentada de Roland Barthes que él elabora en su ensayo *Camera Lucida* (1980), le sirve para explicar la extrañeza y la fascinación que le producen determinadas fotografías. Más allá de su capacidad indexaria, es decir del hecho de que la foto muestra algo que existió, algo que puede ser analizado mediante la facultad del *Studium*, algunas fotos producen en el observador una reacción más vinculada con el inconsciente. Es el *Punctum* de la foto, nos dice Barthes, que sería algo que emerge de ella y que nos hiere, golpea, o pincha (27). Puede ser un detalle, un objeto parcial, un elemento arbitrario, que funciona de manera metonímica y posee un poder de expansión más o menos potencial (45). Y no necesariamente fue colocado por el fotógrafo de manera intencional, sino que supone algo suplementario (47).

¹⁵ Didi-Huberman retoma de Benjamin la idea de síntoma para definir un tipo de imagen. La “imagen-síntoma” es una que interrumpe el curso normal de la representación. Aparece siempre a destiempo y funciona como inconsciente de la historia. El síntoma es la conjunción de la diferencia y la repetición (2011: 63).

¹⁶ De hecho, como hace notar Albarelli, y está dicho en el texto de Negroni, Cornell desarma en sus películas la narratividad lineal. Su interés radica en una narrativa azarosa, que haga surgir lo imprevisible del montaje. Responde como premisa a la idea que tiene Didi-Huberman del funcionamiento del anacronismo, cuando afirma que “es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos” (2011: 62; cursivas del original).

cine en sus elementos básicos y nos recuerda su vinculación con la noción de resto: “el fotograma es como una ruina: un resto del pasado que insiste en el presente y que manifiesta su resistencia a desaparecer tanto como su imposibilidad de permanecer” (2009: 129). El cine, que en su momento pudo haber sido percibido como una de las invenciones más paradigmáticas de la modernidad, no pierde según Oubiña una vinculación persistente con lo arcaico, con un elemento espectral que era fácilmente observable en los prolegómenos del cinematógrafo (desde la fantasmagoría al fantascopio, productos de fines del siglo XVIII). Oubiña lo remite a una vida oculta de lo real, a un “mundo subterráneo y perturbador que sostiene a lo visible” (15). Este emerge de la imagen en movimiento, aunque ya había sido posible percibirlo en las fotografías. Es algo que Godard denominará la “materia fantasma”, y que tiene que ver con la idea de que el cine es el movimiento en tanto que duración.¹⁷ En ese sentido es que Oubiña busca resolver la contradicción que se plantea a propósito del cine entre acción y pensamiento a partir de un equilibrio siempre inestable que no se resuelve por completo. En concordancia con lo que propone Negroni en su libro, Oubiña concluye que lo específico del arte es dar como resultado un tipo de representación que pueda —mediante un gesto de alejamiento— ofrecer una imagen extraña de las cosas, no meramente reproducir o reflejar el mundo (54). Es decir, algo esencial en el cine es su capacidad para “representar la continuidad y el movimiento a partir de la fragmentación y la detención” (55). El texto de Negroni se apropia del funcionamiento del mecanismo cronofotográfico, inventado por el fisiólogo francés Étienne Jules Marey, mediante el cual descompone el movimiento para poder recomponerlo y así entenderlo.¹⁸

Bajo el título “UN COLECCIONISTA COMO CINEASTA” (Negroni, 2013: 60), la voz narradora introduce este cruce entre cine, tiempo e infancia, intentando una igualación. En primer lugar, afirma de Cornell que sus películas parecen haber sido hechas “por y para chicos” (60). A eso se debería su brevedad, ya que ninguna supera los diez minutos. Pero también, “el deleite por la repetición, el afán del detalle, la pulsión por lo microscópico” (60). Nuevamente se sugiere este movimiento de *fort/da*: “Ahora se ve. Ahora no” (60). Las imágenes de Cornell hacen piruetas; se agrandan y se achican de manera arbitraria y lúdica; se mueven o se detienen: son anárquicas. Pero eso no parece importarle a nadie, nos dice la voz, porque “no hay jerarquías en el tiempo de la infancia” (60). El pequeño caos es el clima ideal para que se incuben tanto la imaginación como el deseo. Y este gesto se coloca en flagrante oposición al esfuerzo típicamente moderno por estandarizar el tiempo, por dominarlo y hacerlo más eficiente, con su eventual correlato: la eliminación de los desechos (Doane, 2002: 5). El tiempo uniforme, homogéneo, irreversible,

¹⁷ Hacia el final y como para concluir, Oubiña retoma la idea de Godard de que el cine es mayéutico porque enseña a ver; y que si el siglo XX existe es porque ha sido pensado por las películas. Pero dicha capacidad de pensar no radica en su fluidez, sino en su capacidad de desmontaje analítico (2009: 111).

¹⁸ Oubiña se refiere a artistas que retoman los experimentos de estos precursores de la invención del cine. Cita obras de 1910 y 1920, entre las que se cuentan artistas de la vanguardia como Duchamp, Max Ernst, Frantisek Kupka, Kazimir Malévitch, Natalia Goncharova, que se inspiraron en los trabajos de Marey.

es desbarato mediante el procedimiento del montaje y su reconfiguración azarosa con el énfasis en lo contingente. Ante la exigencia de racionalización de la Modernidad, el arte reacciona con la imagen en su carácter de *pharmakon* (Didi-Huberman, 2011: 57), permitiendo desplegar todas las vicisitudes de lo afectivo, desde aquello que produce placer como lo que genera ansiedad.

En cuanto a la vinculación del cine con la figura del infante o con la infancia como figura, Vicky Lebeau nos recuerda que esta relación fue muy estrecha en los comienzos de la cinematografía, al punto de que constituyó en sí mismo un género y dio pie a un repertorio de filmaciones que tenían a los/as niños/as y bebés como protagonistas (un archivo hoy casi perdido). Había varios componentes en esto de situar al infante al mismo tiempo como espectáculo y tema: a la vez que se hacía referencia a la vida y a la posibilidad de representarla mediante la vitalidad infantil, se reforzaba la fantasía de devolver a la audiencia al lugar (propio) de la infancia, mediante el desarrollo de esta mirada y de ese punto de vista (2008: 394). Entre otras cosas, el cine se encontraría ligado al surgimiento en el siglo XX del “mito del infante”, o lo que Lebeau denomina el *infans*, cuyo dominio tiene que ver con la heterogeneidad de la imagen. Remite a aquello que en la imagen se resiste a ser trasladado a las palabras, a una narrativa o interpretación. En sintonía con esta idea, Oubiña va más allá y sostiene en un texto dedicado a la obra de Jean Vigo, que el cine es “el arte de la infancia” (2007: 49). Esto se debe a que es el “medio analógico mejor capacitado para producir la ilusión de una reproducción fiel del mundo” (50) pero, al mismo tiempo, es el que mejor permite desmontar ese automatismo perceptivo. En su dinámica se exhibe con claridad la lucha entre dos fuerzas opuestas: la que tiende hacia la unidad de la obra (la estructura narrativa) contra el excedente material de las imágenes, de aquello que no logra ser dominado del todo por la estructura narrativa.

La imagen de esta niña rubia sobrevolando todo el texto como una pequeña hada, o atravesando el paisaje en su caballo como una muñeca a cuerda, sintoniza con esta concepción del cine que recupera Negroni de entre las cajas y filmes de Cornell. Responde más a una intuición que piensa al dispositivo cinematográfico desde sus escorzos inquietantes. Por un lado, el cine congela la vida; por el otro, la simula con eficacia. Poco antes de llegar al final del texto, vemos a la niña en el gesto de recoger “signos ilegibles” en una “alforja insaciable” (Negroni, 2013: 74). Todo cabe en esa alforja: panoramas, manantiales, quehaceres invisibles, flotas de estrellas, algunos embelesos más. El gesto de almacenar se detiene frente a un punto inapelable: la “Roca de la Tristeza”. Allí la niña abre la alforja y nos hace saber que cuando todo empieza a vivir, la eternidad comienza. Otra metáfora del cine, que explica tanto la fascinación que ejerce sobre espectadores y productores, como también cierta sensación de angustia. Esta sobreviene porque no hay nada que se parezca más a la muerte, a la que sugiere y evoca tras esa máscara de vitalidad. El *kinetoscopio* es uno de estos juguetes ópticos antecedente del cine y, según se comenta en la página 49, era uno de los entretenimientos de las ferias aledañas a Times Square que fascinaban a Cornell. El término incluye la acción de ver y la idea de movimiento: una máquina que permite ver el movimiento. Pero en su carácter de máquina, no puede más que revelar(se) el artificio.

Conclusiones

El deslumbramiento es una de las disposiciones anímicas que la autora menciona como motor esencial de las prácticas artísticas de Joseph Cornell. Se muestra como un sujeto fascinado ante la ciudad y los objetos. Sobre todo, ante todo aquello que la ciudad, a través de sus ojos centralizados por lo institucional o establecido, parece descartar o despreciar: los restos bajo la forma de ese “*junk* urbano” y de los *artificialia*. Con el correr del texto, el lector se irá dando cuenta de que ese deslumbramiento se refiere también al sentido óptico. Se produce no tanto por los objetos en sí, que por momentos pueden parecer banales o insignificantes, sino por los posibles sentidos que emergen ante la acumulación compulsiva y azarosa de los mismos. Se asemeja, entonces, a una ceguera momentánea que permite vislumbrar otra dimensión, la de lo sugerido, que debería ser producto de una intuición y no de un saber. Evoca el movimiento de abrirse paso por una jungla de sentidos fosilizados, tras la búsqueda de lo desconocido. Este libro se rearma en cada lectura (y, posiblemente, ante cada lector) de manera diferente. Corre en un *loop* interminable que le permite su tamaño, su portabilidad (un gesto duchampiano como nos recuerda Graciela Speranza), y que obliga a recorrer una y otra vez esos escenarios como en una *veduta* alucinada o como en una feria.

Al recuperar la obra de Cornell, María Negroni se coloca en una serie abierta por Charles Simic, dentro de una poética del coleccionismo en el que ella se inscribe. Cornell es una pieza más dentro de su gran colección, de su particular “archivo de la imaginación poética”, según Ana Porrúa (2013), que supone un “archivo de la modernidad”, es decir, modos de leer la experiencia cultural moderna. Como ya hizo notar Porrúa, en esa lectura Negroni configura una determinada figura de artista, con su personal mundo poético. Frente a este libro específico, es dado preguntarse a qué apunta la revalorización de los desechos. Más allá de que para el surrealismo duchampiano la idea es que no se puede crear nada nuevo, sino que el gesto sería el de reciclar lo existente (Speranza, 2006), en esta vampirización que realiza Negroni de Joseph Cornell aletea un regodeo en todo aquello que es desdeñado por su carácter de minoritario, lo que la autora define en otro lugar como “lo arcaico, lo diminuto, lo arisco” (Negroni, 2011: 8). Por otro lado, si como afirma en *Elegía a Joseph Cornell*, “lo minúsculo es el último resabio de lo horrendo” (Negroni, 2013: 84), ese gusto por lo pequeño devela una comprensión más compleja de esta colección, una que pone el acento en las ambivalencias o en lo *Unheimlich*, en aquello que se escapa a la vista y que emerge sólo ante los modos inesperados de mirar.

María Negroni pone en escena en este libro una personal concepción de lo que representan los desechos urbanos, en su vinculación con las topografías psíquicas. Esos restos vuelven siguiendo la dinámica de las mareas, que deposita en la playa lo que llamamos resaca. Hay un movimiento interno que no puede ser más que temporal, que sigue una cronotopía propia. En principio, puede ser pensado como una manera de elaborar la noción de pérdida, en varios sentidos (no solo el psicoanalítico). Para empezar, porque como sospechamos, nada se

pierde. Todo queda en algún lado. Lo mismo ocurre con la basura o con los objetos que desechamos por inútiles. La escritura de Negroni se sostiene o, mejor dicho, levita, en ese vacío que se genera en la dinámica del *fort/da*. La noción de pérdida puede ser útil para pensar ese momento de productividad poético, el que supone dar vuelta a la pérdida como se da vuelta un guante. Lo productivo no es tanto el objeto que vuelve y al que se puede reacomodar dentro de una nueva constelación de sentido. Es ese momento de parpadeo que, como pasa de modo casi inadvertido, no hace otra cosa que incitar el deseo; una necesidad de seguir viendo o de ver una y otra y otra vez.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio ([1978] 2007) “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”, en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 93-128.
- ALBARELLI, Irene Artigas (2016), “Encuadrar las escenas del mundo: notas en torno al cine de Joseph Cornell en la ékfrasis y el museo”, en Keizman, Betina; Vergara, Constanza (eds.), *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago de Chile, Metales Pesados, pp. 179-196.
- BADIOU, Alain ([1998] 2009), “Los falsos movimientos del cine”, en *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 127-138.
- BARTHES, Roland ([1980] 1981), *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Richard Howard (trad.). Nueva York, Hill & Wang.
- BAUDELAIRE, Charles (1954), “La moral del juguete”, en *El arte romántico*. F. J. Solero (trad.). Buenos Aires, Schapire, pp. 89-95.
- BENJAMIN, Walter ([1969]1989), *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Juan J. Thomas (trad.). Buenos Aires, Nueva Visión.
- DIDI-HUBERMAN, Georges ([2000] 2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Antonio Oviedo (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DOANE, Mary Ann (2002), *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, y Londres.
- DUBOIS, Philippe ([1990] 2008), *El acto fotográfico y otros ensayos*. Víctor Goldstein (trad.). Buenos Aires, Marca Editora.
- LEBEAU, Vicky (2008), *Childhood and cinema*. Londres, Reaktion Books. Kindle Edition.
- MINELLI, María Alejandra; POZZI, Rayén Daiana (2013), “Infancia, imaginario e imaginación poética en textos de María Negroni”, en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario, abril de 2013. Consultado en <http://www.celarg.org/int/arch_public/minelli_pozzicc.pdf> (01/12/2014).

- NEGRONI, María (2011), *Pequeño Mundo Ilustrado*. Buenos Aires, Caja Negra.
- _____ (2013), *Cartas extraordinarias*. Buenos Aires, Alfaguara.
- _____ (2013), *Elegía Joseph Cornell*. Buenos Aires, Caja Negra.
- _____ (2015), *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires, Caja Negra.
- OUBIÑA, David (2007), “Celebración de la revuelta. La poesía salvaje de Jean Vigo”, en Larrosa, Jorge; Inês de Castro, A.; de Sousa, José (comps.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Buenos Aires/Madrid, Miño y Dávila, pp. 41-52.
- _____ (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial.
- PORRÚA, Ana (2013), “La imaginación poética: entre el archivo y la colección”, en *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética*. La Plata, 7 al 9 de agosto de 2013. Consultado en <<http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>> (01/12/2014).
- PUNTE, María José (2017), “Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negroni”, en *Revista Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos*, n.º 9, mayo-octubre, pp. 283-305.
- SARABIA, Rosa (2003), “Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas a considerar”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Reproducciones y representaciones diálogos entre la imagen y la palabra (otoño)*, vol. 28, n.º 1, pp. 45-69.
- SPERANZA, Graciela (2006), *Fuera de campo. Literatura argentina después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2017), *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.
- STEWART, Susan ([1993] 2013), *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Adriana Astutti (trad.). Rosario, Beatriz Viterbo/Universidad Nacional de Rosario.